

VAVIEN: VAROLUŞÇU GÖKKUBBEDE YANKILANAN POSTMODERN ÇIĞLIK

Mustafa MENCÜTEKİN*

‘Dete fabula narratur!’*
“burada hikayesi anlatılan sensin”

* Karl Marks’ın Capital’in
girişinde ye verdiği Romalı şair
Horace’a ait beyit

ÖZET

2009 yılında üretilen, başrollerini Engin Günaydın ve Binnur Kaya’nın canlandığı, yönetmenleri Taylan Kardeşler tarafından film dvd versiyonunda yönetmen yorumları bölümünde bizzat bir ‘kara film’ olarak lanse edilen, Vavien filminin anlam katmanlarında seyreden bir deneme olan bu çalışmada, akademik ve entelektüel çevrelerce postmodern dönemle ilişkili kabul edilen değişik temaların anılan film boyunca nasıl ele alınıp yansıtıldığı üzerinde durulacaktır. Film ilk bakışta minimalist bir öykü ve izleğe sahipmiş gibi görünmesine rağmen, küresel olarak nitelenebilecek kimi olgu ve kavramlara - küreselleşme/yerellik, transkapitalizm, modernite/postmodernite, kimlik ve cinsiyet eşitsizliği tartışmaları, ataerkillik, hipercinsellik, birey/toplum dikotomisi, pornografi, ahlakilik ve aile, yabancılaşma, şiddet - işaret edip göndermede bulunmaktadır. Bu çalışmada, söz edilen olgu ve kavramlara genel olarak değinilirken, bu kavramlara temas etme şekli ve derecesiyle, Vavien’in yerelin ve taşralılığın sınırlarını aşan bir evrenselliği ne ölçüde “sunduğu” ve/veya “temsil ettiği” tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Vavien, post/modernite ve sinema, küreselleşme, hipercinsellik, sosyal cinsiyet tartışmaları, yabancılaşma, şiddet pornografi

VAVIEN: THE POSTMODERN SCREAM ECHOING ALONG THE EXTINTENTIAL SPHERE

“It is you whose story is narrated here”

ABSTRACT

Along this paper, the ultimate emphasize shall be, in a rather archeological extent, located upon the semantic layers of the film Vavien through which varying themes that are generally considered to be associated with post-modernity/postmodernism by academical and intellectual circles. Launched by the very directors of itself, Taylan Brothers, as a film noir, Vavien was produced in 2009 and the leading parts were acted by Engin Günaydın and Binnur Kaya. Though seeming to be a minimalist film owning a narrow-circle theme at first glance, Vavien surprisingly refers and connotes to particular phenomena that might easily be modified as global such as globalization/locality, transcapitalism, modernity/postmodernity, identity and gender debates, sexism, patriarchy, hypersexuality, individual/society dichotomy, pornography, morality and family, alienation, violence. While these conceptions and phenomena shall be touched in general along this paper, to what extent Vavien “presents” and/or “represents” a universalism exceeding the locality and peripherality shall be argued through the style and grade Vavien handles with those items.

Key Terms: Vavien, post/modernity and cinema, globalization, hypersexuality, gender debates, alienation, violence, pornography

* Dr. Alfred University. Distant Learning Program, Communication Studies
mmencutekin@yahoo.com

GİRİŞ

Loewenthal bu çağın insanının kritik durumunu biraz yakınır gibi biraz da eleştirel bir duruşla tek kelimeyle tanımlamayı tercih ediyor: “**maruzuz**”. Görüşüne destek olarak insanlığın genel olarak Lacan’ın “dile”, Levinas’ın ‘ötekine ve farklı olana’, Foucault’nun ‘güç-bilgi ilişkilerine’, Derrida’nın ortaya koyduğu ‘anlamın kararverilemezliği ve hep ertelenmesi’ yaklaşımına, Kristeva’ın yabancı, yıkıcı ve potansiyel olarak yaratıcı güçler’ modellemesine maruz olduğunu ileri sürerken, Freud aracılığıyla da ‘bilinçaltı ’nın düşünce formlarının üzerinde bir etki alanı oluşturduğunu ifade eder (Loewenthal ve Snell, 2003, s.1). İleri sürülen bu maruziyetin elbetteki çağdaş kültürün akıllamaz bir hızla hareket etmesiyle doğrudan ilgisi var. Küreselleşme ve transkapitalizm aracılığıyla günümüz insanına sunulan yeni fırsat ve hayat tarzı seçenekleri sürekli yenilenen fikirlerin, teknoloji ve moda anlayışlarının ivmesi gittikçe artan bir hızla reel yaşamın fakültelerine ve düşünce dünyasına girmesini sonuç veriyor. Gelişmiş ulaşım araçları sayesinde insanın dünya üzerindeki hareket olanaklarının sonsuz çeşitlilikte artması ile bildik zaman ve mekan anlayışları yenileriyle yer değiştirirken, kadim medeniyetler, asırlardır nesilden nesile aktarılan gelenekler ve toplumsal iletişim şekilleri ya süratle dönüşüyor ya da toplumsal olanda sahip oldukları

pozisyonlarını ebediyen kaybediyorlar. Sınırların daha değişken ve akışkan bir format kazanması, önceleri dünyadaki belli lokal merkezleri diğerlerinden ayırt etmeye yarayan konvansiyonlar, adetler ve yaşam şekilleri artık ulusaşırı bir nitelik kazanmış olan bir müşteri-alıcı tipinin seçim olanakları düzeyine indirgenmiş durumda. Malpas için “dünya kelimenin tam anlamıyla artık bizim parmak uçlarımızla seçip satın alabileceğimiz nereden istersek oradan tercih edebileceğimiz hayat tarzlarını sunan” bir durum ortaya koyuyor (2005, giriş). Geline bu noktada Bhattacharyya insanların “ne tam olarak kamusal ne de özel alan sayılabilecek kesişim bölgelerinde yaşamaya terke edildiğini” vurgularken, çağdaş insana tanınan bu yegane yaşam alanının “ne sosyal manada olması gerektiği düzeyde tasdik edilmiş bir alan ne de heyecan verici tarzda sırlar içermediğini” ileri sürüyor. Bu durumda “aklıbaşında iş görür bir özne olmanın – olabilmenin gittikçe zor bir hal almasıyla birlikte, artan oranda bir macera ve anksiyete derecesini sonuç vereceğini” ifade ediyor (2002, s.165).

Kellner, Roland Barthes, Pierre Maccheray, Jacques Derrida ve başkaca geç-yapısalcı kuramcıların “metinlerin” artık “yeni okuma şekilleriyle okunmasını ve ideolojik eleştiriye uğratılması gerektiğini önerdiklerini ileri sürmektedir. Bu durumu açıklarken “söylenmeden bırakılmış olanın aktif olarak söylenen kadar önemli” olduğu

düşüncesinden bahseder ve böyle bir strateji ile “bir metinde boş bırakılan yerlerin işaret edilen spesifik ideolojik konumlar kadar dikkat nazarına alınması” gerekliliğinden dem vurur (1995, s.112-113). Yani artık bir metnin analizinde neyin ifade edilmediği neyin ifade edildiği kadar önem taşımaktadır ki bu da bizi teşhis (diagnostic) merkezli film okumalarının mantık alt yapısına götürür: “Bir medya kültür ürünü teşhis düzleminde doğru politik duruma, mevcut politik güçlerin kuvvet noktalarına ve zaaflarına, ve [sosyal toplumu oluşturan] nüfusun ümitlerine ve korkularına doğru yönelen ilhamlar sunar. Bu perspektiften bakıldığında, bir medya kültür metninin belli bir toplumun tarih çizgisinde belli bir noktada psikolojik, sosyopolitik ve ideolojik makyajının niteliğine yönelik önemli etkiler sağladığı ortaya çıkar (Kellner, 1995, s.116-117).” Ve bu da bir metnin, üstmetnin (hypertext) ve altmetnin (sub-text) okumalarının her açıdan ne derece yaşamsal bir öneme haiz olduğunun altını çizen bir realite olarak ele alınmalıdır. Aynı paralelde sinemanın alegorik sunumunu vurguladığı makalesinde Lale Kabadayı sinema sanatının, “görsel tanımlamalar yaparken birincil ve ikincil anlamların oluşmasını” sağladığını ve alegorinin “anlamı birincil halinden diğerine doğru götüren bir sunum biçimi” olduğunu ortaya koyarken, alegoriyi genel olarak, “karakterlerin ve onların eylemlerinin, tarihsel veya siyasi kişileri veya fikir-

leri ve soyut kavramları temsil” eder hale getirilmek üzere kullanıldığı bir anlatı biçimi olarak tanımlar (Kabadayı, 2008, s.94-95).” Söz konusu sunum tarzını kapsar bir biçimde, yerli bir otorite olarak Süalp’in film analizi ve eleştiri platformunda dikkat çekici tespitlerini gözlemlemek mümkün:

Bir filmin analizi ve eleştirisi içinde üretildiği döneme ait ekonomik, politik toplumsal kültürel ve estetik özgümlüklerin geniş örgüsünün ilmeklerini açabilir. Aşağı yukarı her film, kültürel ve tarihsel bir belgeye dönüşme özelliği taşır...o halde bir filmin analizi ve eleştirisi ister istemez sık ve karmaşık dokunmuş matriksin içinden geçerek farklı deneyim ve bilgi ilişkileriyle karşılaşmalar ve bunların yeniden üretilmesi, inşası anlamına gelir...bir filmin...eleştirisi bir dönemin, bir politik iklimin, gündelik hayatın, mekanın ve kültürün yeniden üretilmesi sürecinin analizine doğru evrilir. (Süalp, 2003, s.11,19)

Louis Dupre'nin aktardığına göre Kierkegaard'ın “kitleli toplumun devingen olmayan tavrının tarihi farkındalık taşıyan bireyin taşıdığı sorumlulukla yer değiştirmesine bir tepki” olarak kendini ortaya koyduğunu ifade ettiği “umutsuzluk (despair)” olgusu (Dupre, 2004, s.33), son çeyrek yüzyılda gittikçe belirginleşen bir sinematik tema olarak postmodern olarak nitelenebilecek filmlerin önde

gelen izleklerinden biri haline gelmiştir. Bu olgu daha çok pek çok tür arasında kara film (film de noir) olarak nitelenebilecek ürünlerde esaslı olarak ele alınagelmıştır/gelmektedir çünkü kara filmler “belirli dönemlerin, belirli politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel koşulların sineması [olarak]... işsizlik, milliyetçilik, ve erkek egosunun yeniden inşası, kenstsel mekan ve sanayi toplumunun sıradan insan üzerindeki etkilerinin yeni formlar, temsil ilişkileri ve baş etme biçimleri talep etmekte” ve bu talepler teknik ve tematik olarak türün genel çizgilerinin ‘despair’ ekseninde şekillenmesine yol açmıştır/açmaktadır (Süalp, 2001, s.90). Bu filmlerde genel olarak “yenik düşmüş, egosu zedelenmiş, kadın korkusuyla yüzleşemeyen kendi iç dünyasına doğru” yolculuk yapan “beyaz orta sınıf” erkek öyküleri üzerinden geliştirilen ve uyarılan bir duygu ve düşünce kümesinden söz edilebilir (a.e., s.93). Problematığı ülke sınırları içine taşıyıp, genellikle Yeni Türk Sineması diye anılan - 90lar sonrası başlayıp bugüne kadar gelen süreç – döneme geldiğimizde, Asuman Suner’in tespitleriyle Türkiye’de “ülkenin kendilik imgesinin hem her zamankinden daha parlak hem de daha sönük olduğu, içerimle ve “dünyalı” olma arzusuyla dışlanma ve “taşralılık” tedirginliğinin karşı karşıya geldiği, dolayısıyla yerle ve toplulukla kurulan aidiyet ilişkisinin problemlerinin oldukça görünürlük kazandığı bir dönem” realize edilmektedir. Bu

bağlamda Yeni Türk Sineması “giderek belirginleşen kimlik ve aidiyet krizini farklı sinemasal, felsefi ve ideolojik tavır alışlar çerçevesinde gündeme getiren ve tartışan bir sinema” halini almış görünmektedir (Suner, 2004, s.257). Sürpriz oluşturmayan bir şekilde söz konusu Yeni Türk Sineması yaşanan travmalardan kurtulma, kurtulabilme önermeleri sunma adına da “topluma, toplumsal olana mümkün olduğunca uzaktan bakacak bir içe dönüklük içinde... bir yerçekimsizlik haliyle, ruhu askıda, şiddeti içinde büyüyen, öfkesi daha rafine gibi duran, kendini kurtuluşunun ve anlatısının merkezine alan, hatta bu halini nihilist, varoluşçu felsefelerle anlamlandıran bir üslup” içerisine girmiş durumdadır (Süalp, 2009, s.138-139).

Küreselleşme anlayışının sosyal ve bireysel hayatın yapıtaşı olarak kabul edilebilecek hemen herşeyi tecimselliğe uygun kılmak için, değişik aşındırma yöntemleriyle onları nasıl yuvarladığına ya da düzleştirdiğine yönelik açık ya da dolaylı ipuçları sunması ile Vavien yerelden çok fazla evrensel olanı incelemeye sunan bir nitelik taşıyor. Küreselleşme terkinine aldığı varoluşçu dünya görüşü ile insanın görünmeyeninde – ister buna ruh, ister kalp, ister daha teknik ve daha batılı terimleri tercih ederek **anime, psyche** ya da **self** densin fark etmez – meydana gelen boşluk duygusunu “**anda ifa edilecek tüketim eliyle gerçekleşmesi umulan**” hipote-

tik mutluluk duygusu ile doldurmayı vaad ediyor. Vavien bu bağlamda da barındırdığı gerilim ve komedi tadındaki sahneleriyle ciddi önermeler ve sunumlar içerirken, taşranın da evrensel nitelikli suç, hırs, para, kıskançlık gibi konularda global olandan hiç te aşağı kalır yanı olmadığını dikkatlere sunuyor ve eleştirel düzlemde can alıcı sorularını soruyor. Kozmopolitan şehir hayatının karanlığını, orta veya üst sınıfa atfedilen ikiyüzlülük örneklerini, çoklukla “küreselleşmiş” bireye layık görülen ruhsal ve psikolojik gelişmeleri, dikkat çeker derecede ileri düzey zeka kullanımıyla kotarılmış senaryoları, insanı hemen yakalamayan ve genellikle pek te sıcak gelmeyen iklimleri, karaya çalan mizahları ve insan zihnini ve algısını tuhaf bir gerçeklik-gerçekdışılık arasında askıda bırakan sekans ve diyaloglarıyla kendini farklılaştıran kara film türünü taşra ekseninde örnekleyerek, Vavien evrensel-yerel diyalektiğinde melez bir tabir olarak beliren **glokal** olana da açık dolaylı ve doğrudan referanslar veriyor.

2009 yılında üretilen, başrollerini Engin Günaydin ve Binnur Kaya'nın canlandığı, yönetmenleri Taylan Kardeşler tarafından filmin dvd versiyonunda yönetmen yorumları bölümünde bizzat bir ‘kara film’ olarak lanse edilen, **Vavien** filminin anlam katmanlarında seyreden bir arkeoloji denemesi olan bu çalışmada postmodern dönemin çok çekici temalarından olan meşruiyet, dil oyunları,

bilginin üretilmesi ve dolaşımı gibi alanlara başka çalışmaların değişik bağlamlarında değerlendirilmeye bırakılarak temas edilmeyecektir. Film ilk bakışta minimalist bir öykü ve izleğe sahipmiş gibi görünmesine rağmen, işaret edip göndermede bulunduğu rahatlıkla küresel olarak nitelenebilecek kimi olgu ve kavramlar nedeniyle (*küreselleşme/yerellik, transkapitalizm, modernite/postmodernite, kimlik ve cinsiyet eşitsizliği tartışmaları, ataerkillik, hipercinsellik, birey/toplum dikotomisi, pornografi, ahlakilik ve aile, yabancılığa, şiddet*) yerelin ve taşralılığın sınırlarını hemencecik aşan bir evrenselliği “sunması” ya da “temsil etmesi” ilgili üstbaşlıklar altında ele alınırken, belki de her sanat eserinin yüklendiği bu iki temel fonksiyonu da girift bir yapılanmayla birlikte hallediyor olduğu düşüncesi ilişkili kuramsal çerçevede ampirik bir yöntemle ortaya konulacaktır.

1.VAVİEN NEYİN YERİNDE DURUYOR?

Filmin temel öyküsü ilk bakışta çok basit ve tanıdık: Celal Tokat'ın Erbaa kasabasında artık varlığına bile tahammül edemediği eşi (Sevilay) ve haylaz tek çocuğu olan oğlu ile sıradan bir kasabalının süreceği bir hayat yaşamaktadır. Meslek olarak elektrikçidir ve abisi Cemal'le birlikte işlettikleri bir elektrikçi dükkanları vardır. Celal içinde yaşadığı anksiyetik durumdan kurtulabilmek adına, geceleri fırsat

buldukça Samsun'daki pavyonlara devam etmektedir. Bu arada bir pavyon kadınına saplantı düzeyinde bir aşkla tek taraflı olarak bağlanmıştır. Toplumsal olanda ve ailesel olanda yüklendiği roller sebebiyle pek çok toplumsal ilişkinin de tam ortasında yer alan Celal için içinde bulunduğu durum gittikçe tahammül edilmez bir hal alır ve Celal bir plan yaparak karısından kurtulmaya çalışır. Karısını kaza süsü vererek arabanın otomatik kapısını açarak uçurumdan aşağı atar. Böylece hem karısından kurtulacak, hem de onun gizlediği ve ikisinden başka kimsenin bilmediği büyük paraya da konacaktır. Belki de içinde Sibel'in de olduğu yepyeni bir hayata yelken açabilecektir. Fakat olaylar beklediği gibi gelişmez ve bir mucize eseri olarak Sevilay düştüğü – atıldığı uçurumdan sağ olarak geri döner. Sevilay baktığında parayı yerinde bulamaz ve belki suçlama havasıyla belki de başka hiçbir çaresi olmadığı için Celal'e sırrını itiraf ederek parayı görüp görmediğini sorar. Celal renk vermez, eşini boşamakla tehdit eder, ama bu arada da tedirginliği gittikçe artmaktadır. O da çareyi kendi sırrını ağabeyi Cemal'e açmakta arar. Sonuçta Celal paranın bir kısmını Sevilay'a 'ihaleden kazanmışlık' kılıfıyla vermeyi teklif eder. Sevilay parayı reddeder ve ailesini istediğini ifade eder. Film romantik filmleri andırır tarzda mutlu ve huzurlu bir piknik sahnesiyle biter.

“Vavien” kelimesi Fransızca bir elektrik terimi – aynı lambanın iki ayrı

noktadan açılıp kapanabilmesine olanak tanıyan bir elektrik düzeneği - ve Türkçe “gitti-geldi” anlamına geliyor. Filmin daha ilk sahnesinde açılan - kapanan bir araba kapısı ile vavien kelimesindeki gidip gelmeye referansın başladığı gözleniyor. Kapı açılıp kapandıkça – ışık-karanlık – ışık-karanlık gitmesi-gelmesi zihinleri dolduruyor. Daha sonra aynı kapı cinayete kalkışma aracı olarak açılıp kapanıyor, ama bu defa açıldığında diyalektik bir yapı ortaya koyarak ölümün niteliği olan karanlığa çağırıyor, ve fakat aynı şekilde kapanışıyla birlikte oluşan anlam aslında ölmeyen hayatta kalmayı başaran kadının yeniden dönüşü olan ışığa doğru yöneliyor. Kapı gidip-geliyor, kadın gidip-geliyor, hayat gidip-geliyor. Filmin ana leitmotifi olarak önerilebilecek olan Sevilay'ın babasının Almanya'dan gönderdiği ve Sevilay'ın sakladığı para da benzer iki yönlü bir döngüsel hareketlilik sergiliyor: Almanya'dan geliyor, Sevilay 'a gidiyor, sonra Celal'e gidiyor sonra tekrar Sevilay'a geliyor ama bu defa da kadının parayı kabul etmesiyle beraber tekrar Celal'e geliyor. Aslında “vavien” teknik tabir olarak içinde gizil olarak bulundurduğu teknolojik çağrışımlar düşünüldüğünde bilindik ikili mantık ve bilgisayar teknolojisinin esasını oluşturan 0-1 düzeyine göre işlemeyen bir yapıya sahip. İki ucundan müdahaleye açık bir tutum sergileyen bir elektrik şeması olması ile daha karmaşıklığa veya daha zor/kolay kontrol edilebilirliğe

doğru paradoksal bir referans içeriyor. Bu durum doğrudan modern hayata ait klişe bir diyalektik sorgulamayı akla getiriyor: teknoloji hayatı daha mı kolaylaştır yoksa daha mı zorlaştırdı? Öte yandan, “vavien” kelimesi karmaşık batılı getirilerinden biri olarak türkçe bir karşılığı ol (a)maması ile, etimoloji ve anlambilimi adına anılan bu parametlerle bakıldığında Celal’in yetmezliğine, hayatla enikonu başedemezliğine işaretlerle “bireysel yaşam”ın özel alanına kültürün çok yönlü müdahale etme olasılığı olarak ta okunabilir. Kelimenin yer aldığı anlam haritasının elektrik olması ile hayatın döngüsel devinimine dair yapılan atıf, Celal’i canlandıran Engin Günaydın’la daha sonra yapılan bir röportajda da açıkça hissediliyor:

Ömür: -Cemal ve Sevilay arasında da akım bir gidiyor bir geliyor gibi...

Engin: - Evet, aynen öyle. Anadolu’da gelgit akıllı adam derler mesela.

Ömür: -Sana da olur muydu hiç?

Engin - Çok olur. Hem de severim bu durumu. insanların gelgit akıllarından utandıkları için kendilerini çok doğru ifade edemediklerini düşünüyorum. insan aslında gelgit akıllıdır, zihni biraz vavieni anımsatır.

(Gedik, 2009)

2.KÜRESELLEŞME/YERELLİK – TRANSKAPİTALİZM/PARA - GLOBALLEŞME VE YERELLİK: İÇİÇE Mİ KARŞI KARŞIYA MI?

Dillere pelesenk olan ve kimbilir belki de bir genişlik ve evrensellik hissini akla getirdiğinden midir nedir tuhaf bir rahatlama ve keyf duygusuyla beraber telaffuz edilen globalleşme-küreselleşme terimi aslında transkapitalizmin *örtmece-euphomic*¹ bir ifa- desinden başka bir şey değil. Liberalleşme baskısı, teknolojinin çığ gibi yayılması ve kapitalizmin küresel bir ekonomi formu halini alması gibi alt bölümlerden oluşan küreselleşme-globalleşme kavramının iyimser vaadlerinin hemen tamamının ham hayal oldukları artık global ölçüde(!) herkesçe kabullenilen kekre bir gerçek. Küresel dendiğinde akla ilk gelen temalardan biri başdöndürücü üretim mentalitesi. Nike ilk üretim yaptığı yıllarda 7 yıllık kullanım ömrü olan ayakkabılar üretirken, artık bu süre on aya inmiş durumda ve her sezon yeni 250 çeşit ayakkabı piyasaya sürülmekte. Meşhur İsviçre saat markası Swatch’ta da durum pek farklı değil: her yıl 140 farklı saat modeli üretimi. (Perelman, 2005, s.28) (Veatch, 1962) İnsan aklının ve zekasının nasıl yaşanacağı ve ne için yaşanacağı konusunda artık insanoğluna eskisi gibi yardımcı olamaması ve güçsüz bir ko-

¹ Örtmece - euphemism – bir ismin veya olgunun can acıtıcı veya rahatsız edici yaygın adından başka kulağa ve gönle daha hoş gelen başka bir kavram ya da isimle yer değiştirilmesi. Örnek: çöpçü yerine temizlik görevlisi, sekreter yerine yönetici asistanı tabirlerinin kullanılması.

numa itilmesi, küresel anlamda herhangi bir etik ya da geleneksel bağlam kalmamasına bağlanıyor (Sardar, 1998) (Westbrook, 2004). Küreselleşme olgusunun neredeyse eş anlamlısı haline gelmiş olan ben merkezli ve dışa dönük kapitalizmin ahlak anlayışı suç tutkusunun ve onulmaz aç gözlülüğün durmaksızın önünü açar bir yapı ortaya koyarken, illüzyon gerçek, gerçekler ise bir rüya olarak algılanır olmuştur.

Vavien globalleşmeyi Celal'in zulasındaki yurtdışı kaynaklı porno CD'ler ve cep telefonunun bir porno kataloğuna dönüşmesi vakalarıyla yansıtıyor. Zulada saklanan para kutusu Almanya'dan gelmiş eski bir çukulata kutusundan dönüşme ve üstünde Avusturya'lı ünlü klasik müzikçi Mozart'ın resmi var. Burada Baudrillard'ın küreselleştirmeye getirdiği eleştiriyi anarken tasvir ettiği dünya, globalleşmenin gerçek yüzüne işaret eder nitelikte: “bütün perspektif duygusunu yitirmiş, görünüş, mesafe ve yargının da iyice yok olduğu, teorik sosyal ve kültürel gelişme nosyonlarının hemen hepsine karşı ciddi bir kayıtsızlık üreten bir dünya” (Burt, 2000, s.124). Bu dünya sadece para, piyasa, müşteri, pazar endeksli bir hayat anlayışı vaad ediyor. Burada aslında doğal haliyle bir hayat kaynağı olarak rahim-koza kimliği taşıyan kasabanın kültürün (küreselleşen ticari ilişkiler-pornografi-yabancı ve değerli para, elektrik gibi unsurlarla kendini ortaya koyan) baskın ve hegenomik

elementleriyle onu gittikçe ölümle özdeşleştiren bir dinamik ortaya koyması pek te şaşırtıcı görünmüyor *Vavien*'de. Mikhail Bakhtin'in ifadesiyle “hergün durmadan aynı etkinlikler döngüsünün yinlendiği, aynı konuşma konuları, aynı sözcüklerin sarf edildiği” taşra-kasaba (Pay, 2009, s.16-17), Hasan Akbulut'un öne sürdüğüne göre hattızatında küreselleşmeye zıt nitelikler içeren yan anlamlara sahiptir: “küçük bir yer, tekdüzelik, can sıkıcılık, baskı, baskıcı ahlaki yapı, huzur, sükunet, nostalji, çocukluk, dinginlik, geçmiş, yalnızlık, yakın ilişkiler, küçük esnaf, samimilik, Pazar yeri, yakıcı öğle sığağı”... “kasaba boş sokakları olan, az insanın yaşadığı, hareketin/canlılığın olmadığı, her şeyin kendi halinde gittiği, kendi zamanının olduğu, sessiz bir yer” (Akbulut, 2004, s.269). Fakat küresel olan akla gelebilecek tüm engelleri aşmış ve sıradan bir Anadolu kasabası olan Erbaa'nın dahi sınırlarını aşarak, yerel hayatın akışında kendine esaslı bir yer edinmiştir.

2.1.Trans/Kapitalizm: Sınırları Aşan Para

Pek çok postmodern kuramcıya göre, kapitalizm güncel kültürün küreselleşmiş yeni ufkuna işaret etmekte ve hayli iddialı bir tutum sergilemektedir: “kapitalizmin sahası dışında kalan hiçbir yer yoktur, onu altedecek veya ona alternatif oluşturabilecek başkaca bir olguda yoktur ve onun karşı konu-

lamaz etkileri politik, sosyal, kültürel yada ekolojik olarak nitelenebilecek herşeyi kısa sürede bir enkaz haline getirmektedir” (Malpas, 2005, s.107-108) (Loewenthal & Snell, 2003).

Küresel trans/kapitalizm Bhattacharyya'nın ifade etmesiyle “özel hayatın sınırlarını yerle bir etmiştir”, ve onun ürettiği ekonomi anlayışı “günlük hayatın metnini yeniden yazmaktadır”; bu süreçte “ilişkiler de değişime uğramakta, kimlikler alabora olurken, biz hepimiz yeni zamanlar için yeni şeyleri yeni metodlarla öğrenmek durumundayız” (2002, s.155).

Lytard ta benzer bir yaklaşımla “kapitalizmin bilindik nesnelere, sosyal rolleri ve kurumları gerçeklik dışına itmesini” eleştirirken (1984, s.74), Baudrillard ise kapitalizmin “modern zamanların seks anlayışını da değiştirip biçimlendirmesinden” bahsetmektedir. Bu biçimlendirme ve belirlemede “doğallıktan ziyade bir ritüele dönüştürülmüş cinsel itkilere” vurgu yaparken, “cinsellik ve seks modelinin basit bir şekilde biyolojik vücut seviyesinde kalakaldığını” (aktaran Bristow, 1997, s.143-144) ifade eder ve cinsellikte biyoloji ötesi boyutların artık yok olduğunu ima eder.

Sevilay'ın parayı saklamakta tamamen babasının direktifi ile hareket ettiği duygusuna kapılıyorsunuz parayı istemem dediğinde..orada bile erkekler için temel iktidar araçlarından biri olan para unsuru, ataerkil baskının ağırlığı altında iyice ezikleşmiş dişil bir karaktere dönüşmüş Sevilay için

tam bir kayıtsızlıkla karşılanan, nihilist anlamda bir “hiç”ten daha fazla bir şey değil; ve sadece ataerkil bir alan olan babanın alanından başka bir ataerkil alan olan kocanın alanına sığabilmek için ödenmesi gereken bir tür vergiye dönüşüyor. Sevilay'ın sebebi net olarak anlaşılammakla beraber – kocasından şüphelendiği için mi yoksa başka soracak hiç kimse olmadığı için mi bilinmez - celale itirafından sonra bu para yok yerinde, “parayı sen gördün mü” sorusuna tepki olarak celalin “boşycam seni” tehditi...Anadoluda evli bir kadına kocasının söyleyeceği en ağır söz durumunda...ve belki de parayı uçurumun kenarındaki evliliğini kurtarmak için almayarak bir tür ceza ödemesinde bulunuyor diye okunabilir. Sevilay'ın paradan vazgeçmesi – celali ve ataerkil bağımlılığı, eş üzerinden yürüttüğü sosyal kimliklenme (reidendification) ve güvenlik halinin devamı için ortaya konmuş bir davranış olarak düşünülebilir. Ve yine postmodern bağlamı bir gizli benmerkezciliği ve kaypak pragmatist bir ikiyüzlülüğü içinde barındırıyor. Öte yandan hegemonik ataerkil ekonomik sistem içerisinde böylesi bir kadın için para tam manasıyla bir hiçlik ifadesinden başka bir şey olmasa gerek. Erkek elinde kolayca iktidar aracına dönüşebilecek bir nesne iken, para bu davranışla dominant erkek egemen kültürün mağduru olan ve atipik olmayan bir kadının elinde ancak kendisinin erkeğe bağımlılığını ve

mecburiyetini satın alabileceği aslında bir hiç-nesneye dönüşüyor.

Postmoderniteyle eş güdümlü doğup geliştiği kabul edilen “anything goes – herşey mübah” kültüründe, Lyotard’ın ifadesine göre, söz konusu baskın gerçeklik salt “paranın gerçekliği” (Malpas, 2005, s.3). Para bir lisan hatta yasa gibi dünyanın temel dinamiklerinden biri haline gelmiştir ve güncel postmodern hayatta yaşamsal önem sıralamasında belki de en öne geçmiştir (Westbrook, 2004). *Vavien* filminin leitmotifi “Almanya’dan babası tarafından gönderilen ve Sevilay tarafından gizlice biriktirilen para”dır. “Celal hırsız, paradan bahsetme” diyor Sevilay’ın babası. Kızının ölüm haberini aldığı anda bile üzüntü ve yas durumu sergilemezsiniz, “paradan bahsetti mi” diye soruyor ve sonra ağlıyor uzun süre – büyük olasılıkla para gitti diye ağlıyor. Kızının yeniden dönüşünden sonra da baba benzer şekilde sevinç ve mutluluk sergilemek yerine, ağır bir vurguyla parayı sorguluyor. Gönderilen ve saklanan bu paranın döviz olması genelde küresel sermayeye, özelde Batı’ya bağımlı bir Türkiye ekonomisini çağırıştırıyor. Nigar Pösteki *Gündelik Hayatın İçerisinde Metalaşan Aşk, Sinemada Aşk ve Paranın Karşılılaşması* başlıklı çalışmasında, postmodern kültür sürecinde “insanın öneminin bir şeye sahip olmakla eşdeğer” hale geldiğini, ve “hiçlikten kurtulmak için” paranın gerekli bir element halini aldığını ve paralel ola-

rak “bu nedenle para kazanmanın, para sahibi olmak ve para harcamanın” çok önem kazandığını ifade ediyor (Pösteki, 2008, s.59) Aynı şekilde Lale Kabadayı da paranın Vavien’deki benzer bir leitmotif rolü kazanmasını ortaya koyduğu “alegorik sunum” la sağladığını ileri sürerken, filmlerde paraya biçilen bu rol sayesinde “bireyden yola çıkılarak, ahlaki, sosyal ve politik yozlaşmanın genel bir alegorisinden bahsetmek olanaklı hale gelir” düşüncesini ileri sürmektedir (Kabadayı, 2008, s.104). Celal’in parayı niçin istediğine verilecek en rasyonel cevap “özgürleşmek için (emancipation)” olacaktır. Zira Celal ancak o sayede belki de kasabadan ve onun tekdüze yaşam tarzının doğurduğu sınırlılıktan kurtulabilecek ve belki de Sibel’le şehirde yeni bir hayata başlayacaktır.

Colman ise Celal özelinde - Celal çok para için çocuğunun annesini bile öldürmeyi göze almış birisidir - güncel postmodernitenin elinde oyuncak olmuş çağdaş bireyin “hep daha fazlası, daha fazlası”nı istemesine şöyle bir yorum getiriyor: “Erkekler arası rekabet çoklukla “kimin daha büyük organı var” bağlamında sembolleşen bir tarz gösterir. Okul çocukları açıkça organlarını çıkarıp cetvelle ölçmeye kalkarken, daha sonra bu durum büyüyen rakamlarla anlamını bulur: en büyük hard disk, en hızlı işlemci, daha fazla RAM hacmi... Aynı şey diğer makineler, arabalar ve para içinde geçerlilik kazanır” (Colman, 2001,

s.125). Celal'in filmin son döneminde sergilediği evcil sevinç te tamamen para merkezli bir mutluluk türü. Sevilay'ın parayı kabul etmemesiyle kurtardığını düşündüğü 30 bine ek olarak bir de yeni yapılacak olan huzur evinin elektrik işlerini Sevilay sayesinde onların almış olması kolaylıkla daha fazla para ve onun ürettiği bir pozitif hal olarak okunacaktır. Zira Celal 'homo economicus'tur ve her zaman herşeyi "kendi çıkarı bağlamında" gerçekleştirir (Blackburn, 1998, s.134).

3. KİMLİK KAYMALARI VE YABANCILAŞMANIN KAÇINILMAZLIĞI

Postmodern zamanların küresellik kavramının tüm çağrışımları ve komponentleriyle birlikte *Vavien* filminde en önde resmedilen teması, şüphesiz anılan kavram ve olguların Celal özelinde çağdaş bireyin toplumsal yaşamdaki kişisel pozisyonu, kimliğinde yaşadığı kaymalar, iç çalkantılara düşmesi ve bütün bunların doğal sonucu olarak pençesine düştüğü yabancılaşma anksiyetesi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Zira, mekansal boyutta kasaba minimalinde filmde pek konu edilip, alt temaları yansıtılmayan 'postmodern ve küresel hayat,' tam da anıldığı gibi kendisini bireyin iç dünyası ve içinde yer aldığı toplumuyla ilişkiler perspektifinde en üst düzeyde sunma şansı yakalıyor.

Ünlü varoluşçu düşünür Heidegger

insan olmayı "gelişimsel süreç içinde devam eden bir olay ya da vukuat olarak görüyor ve bu sürecin ferdi kişisel dünyasının diğer fertlerin dünyalarından keskin hatlarla ayrıştırılamayacağı" bir pozisyonda olduğunu iddia ediyor (aktaran Guignon, 2004, s.120). Yani bu insan olma tasavvurunda sözü edilen haşamda her bir bireyin kişisel dünyası diğer bireylerin kişisel dünyaları ile o kadar içiçedir ki bireysel zannedilen kimlik kaymaları, psikolojik vakalar ve bunlardan doğan komplikasyonlar ansızın toplumsala dönüşebiliyorlar. Bu yaklaşımı destekler bir çizgide Habermas'ın insanın biyolojik olarak "tamamlanmamış" olarak dünyaya geldiğine işaret etmesi, ve söz konusu diğer dünyaların birey için "bir ömür boyu sürecek bir yardım, bakım, destek ve saygı" anlamına geldiğini ortaya koyması da birey-toplum dikotomisinde beliren problematiğin felsefi boyutunu bir derece daha karmaşıktırıyor diyebiliriz (203, s.34).

Öznenin postmodern bağlam içerisinde hızla gelişen ve değişen olaylar ve olgular aracılığıyla kırılmaya uğraya uğraya tamamen etkisizleşmeye yüz tutması durumu, Lacan'ın 'Büyük Öteki' terimiyle kolayca ilişkilendirilebilir. Bu yaklaşıma göre bireyi çevreleyen diğer insanlar ve sosyal sembolik ağ (social symbolic network) 'büyük öteki'dir ve özne bu ötekini arzusunu üst düzeyde önemser. Bunun sonucu olarak ta birey kendini 'büyük öteki' tarafından beğenilir

bir duruma sokmak için çabalar durur ve bireysel olan her problem bu arzu nedeniyle toplumsal bir kimlik kazandırır (aktaran Salecl, 2004, s.85-86). Postmodern özneninin yaşadığı yalnızlık, sevmeyi ya da seilmeyi becerememesi ve her halükarda toplumsal uyuma zorlanması temaları *Vavien* filminde çokluka Celal ve karısı Sevilay aracılığıyla iletilmektedir. Celal'in çok kısa süreler içinde hem soğukkanlı bir katile, adi bir kırsıza, zavallı ve müptela bir aşığa, sevecen bir babaya, hem de yaramazlığını ağabeyine itiraf eden küçük kardeşe kolayca dönüşebilmesi tamamen postmodern döneme atfedilecek bir kaypaklığa mahsus bir şey olsa gerek, zira "postmodern dönemin kişileri çokluk, geçişlilik ve açıklık içermekte, kimlik oluşumunda ciddi kaymalar gözlenebilmektedir" (Kellner, 1995, s.247). Celal'in pavyon kızı Sibel'e olan tek taraflı tutulmuşluğu yer yer parodik bir hal alsada, onun arzusuna, arzusunun tatmin edilmesine olan isteği tam da postmodern döneme mahsus, histerik bir tutsaklık düzeyinde seyrediyor. Böylelikle, arzusunun nesnesi olan postmodern ferdin hürriyet (freedom) ya da özgürleşimden (emancipation) ne ölçüde uzak olduğunun da portresi çizilmiş oluyor. Tutulduğu pavyon kızı Sibel çok alçaltıcı bir şekilde kovduğu halde Celal onursuzca kapıda dikilmeye devam ediyor ve döneme ait ferdin postmodern aciziyetini başka bir şekilde açığa çıkarıyor. Öte yandan, kasaba ve onun hayat tarzın-

dan kurtulabilme adına, aynı kadının (Sibel) Celal için bir özgürleşme ve kimliklenme (re-identification) fetiş-objesine dönüşmesinden de bahsedilebilir – belki de çok parayı onu elde etmek için istiyor. Aynı şekilde Celal de karısı Sevilay için bir hayat arkadaşından çok daha fazla bir şey: bir sosyal güvenlik birimi, bir sosyal kimlik ve cinsiyet sağlayıcısı, bir sosyal varoluş aracı. Zayıf taraftan arzusu duyulan tarafa doğru yönelmiş bir patolojik düzeyde bir fetişleştirme kendini gösteriyor.

Nihilist boyutta seyreden anlamsızlık, çevreye ve toplumsala karşı kayıtsızlık, esaret, sahtelik, ikiyüzlülük, yalan, egosentrik hazcılık, kolaycılık, kaçış sendromu, halden kaynaklanan anksiyete, bunaltı, bencillik, parçalanmışlık, sıkışmışlık kavramlarının hemen her sahnede hissedildiği filmde "yaşanan kimlik ve aidiyet krizini klostrofobi ve agorafobiyi aynı anda üreten bir durum" olarak (Suner, 2004, s.262), Celal için ev-aile-dükkan-kasaba döngüsündeki oluşan bir anksiyeteye söz konusu. Celal tıpkı Samuel Beckett'in ünlü nihilist oyunu *Godotu Beklerken de ve Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985) filmindeki kahramanlar gibi ölümü bile becerememesi – her ne kadar bu eserlerde ölüm kahramanlar için kendi ölümleri olsa da – Celal numunesinde 'postmodern bireyin aslında hiçbir şeyi tam beceremez şekilde hayata iğreti tutunuşu' perdeye yansıyan psikolojik hale paralel olarak zihinlerde yer ediyor. Celal'in bu tas-

tamam aciz durumu çok açıkça ifade ediliyor, öyle ki Celal hayatın ve tarihin kendisine sunduğu hiçbir rolü (baba, koca, kardeş, elektrikçi esnaf, arkadaş, sevgili, katil, damat, müşteri) becerecek yetkinlik seviyesini tutturamayan bir figür olarak takdim ediliyor. Celal'in aile fertleri olan karısı Sevilay ve oğlu Mesut'a söylediği "bıktım hepimizden bir mutluluk vermediniz bana" ifadesiyle anlamını bulan tatminsizliği, ve sürekli değişken bir psikoloji içinde yaşıyor olması da yaşanan döneme ait açık izler taşıyor (Kellner, 1995) (Bristow, 1997) (Gubrium&Holstein, 1994). Celal filmin sonunda yaşanan rahatlatma ve katarsis halinde bile, bir kararlılık vaad etmiyor, oluşan duruma karşı ortaya koyduğu aciz içeren rıza duygusu karakterindeki benzer bir omurgasızlığı teşhis ediyor: yeni bir plan peşinde değil, duruma edilgen bir rıza ile eşlik eder bir halde, yine etkisiz, yine genel akışta kendini salar halde.

4. HİPER/CİNSELLİK – PORNOGRAFI VE ŞİDDET ÇIKMAZI

Vavien'de cinsellik teması filmin leitmotifi olan para kavramı kadar olmasa da hemen onun ardından gelen referans sıklığıyla postmodern toplumda cinselliğin ataerkil boyutlarıyla edindiği yeri gerçekçi düzeyde bir temsille sunuyor denilebilir. Daha çok Celal cephesinde ve diğer erkekleri de içine alan bir kapsamda ele alınan cinsellik, pavyon sahneleri, Celal'in Si-

bel'le yaşamaya çalıştığı cinsellik, Mesut'un komşu kızıyla yürütmeye çalıştığı flört, porno CDlerle boy gösterirken, dişi kahramanlar cephesinde ise tam tersine Sevilay'ın, bayan milletvekilinin, komşu kadının yaşamadığı-yaşamadığı bir olgu olarak karışımımıza çıkıyor. Dolayısıyla Baudriallard'ın hipergerçekçilik kavramından ilhamla ortaya atılan 'hipercinsellik' olsa olsa ancak erkekler için söz konusu olan bir fenomen halini alıyor (Kammeyer, 2008, s.11). hattı-zatında günümüzde cinselliğin erkek dünyasında işgal ettiği yerin kadınlara oranla ne derece yüksek olduğu bilimsel bir araştırmayla ortaya konulmuş durumda: Kaliforniya Üniversitesi'nden Psikiyatrist Doktor Loann Brizendine'in ortaya koyduğuna göre "bir erkek her elliki saniyede bir defa sex hakkında düşünürken, cinsellik kadınların aklından günde sadece bir defa geçiyor" (Neuman, 2008, s.16). Rosalind Coward içinse cinsellik bireysel ya da cinsiyet ayrımıyla ilgisinden daha çok ilişkili olduğu kültürel bağlam yönüyle, doğala karşılık olarak toplumsal olanı ve kültürel olanı işaret eden bir etmen (Howe, 2008, s.23).

Kammeyer'in aktardığına göre ünlü düşünür ve teorisyen Foucault cinsel söylemi uyaran üç temel faktörden bahsediyor ki bunları değişik şekillerde *Vavien*'de gözlemlemek mümkün: "güç, bilgi ve zevk" (2008, s.19). Sibel'i elde etme Süleyman ve Celal için gittikçe bir güç yarışına dönerken,

pavyona hangi kızların yeni geldiği bilgisi ve Mesut'un pornografi aracılığıyla elde ettiği zevk örnek olarak verilebilir. Öte yandan, Bristow, Foucault'nun cinsellikle ilgili görüşlerine değinirken O'nun daha çok "kültürel dinamiklerin modern dönem insanlarını 'seksin ruhtan, hatta yaşamın kendisinden bile daha önemli hale geldiğine' inanmaya ikna ettiğini ifade ediyor (1997, s.10). Ve Foucault için yine güç ilişkileri devrede: "kadın erkek arasında, genç insanlarla yaşlılar arasında, ebeveyn ve çocukları arasında, öğretmen ve öğrencileri arasında, din adamları ve cemaatleri arasında, idare edilenlerle yönetilenler arasındaki güç ilişkileri" (aktaran Bristow, 1997, s.171). Her iki halde de cinselliğin postmodern dönemde belki de medeniyet tarihinde hiç olmadığı kadar öne çıktığını ileri sürmek yanlış olmayacaktır.

Segal "kamusal alandaki otorite ve bağımsızlık deneyimleriyle" güç ilişkilerinin çoklukla odağında yer alan erkek figürler için cinsellik aslında, erkeklerin "onun sayesinde kadınlara ilişkin en büyük eminsizliklerini, bağımlılıklarını ve saygıdan kaynaklanan itaatlerini (deference) deneyimledikleri" bir olgu olduğunu ileri sürüyor. Ek olarak, cinselliğin yakınlık içinde olduğu başkaca anlam haritalarından da söz etmek olası: "liberalizm teorisyenlerin insan potansiyelinin gerçekleştirilebilmesi ve mutluluğa erişilmesi adına cinsel zevki çok önemli bir komponent olarak görme-

lerine karşın, rekabetçi kuramlar cinselliği kapsama alanına riskin, ölümün, ahlaki çürümenin, ticari sömürünün, erkek şiddetinin, kendini politik yollarla doğrulamanın, ve kimliklerin destabilizasyonu"nun girdiği hayli tehlikeli bir olgu olarak değerlendiriyorlar (aktaran Mottier 2008, s.123).

5. VAVIEN'DEKİ "YARAMAZ" UZAM: PORNOGRAFI

Pornografi *Vavien* de temel olarak, Celal'in zulasında kimsenin haberi yok zannederek gizlice sakladığı porno Cdleri evin oğlu Mesut'un çıkarıp en son eklenen CDyi oynatıp izlerken masturbasyon yapması, ve bütün bunların alt katta karısı Sevilay'ın zulasındaki paraları gizlice çalan Celal tarafından, çardak arasından gözlendiği sahneyle öne çıkmaktadır. Esasen kasaba kendisine kasaba adının verilmesi için gerekli olan bütün sosyolojik ve ontolojik niteliklere sahip olmasıyla birlikte, globalleşmele transkapitalizme dönüşmüş olan kapitalizm sayesinde bir şehirli sapkınlığı olan pronografi ile yüz göz olmuş gibidir. Komşu esnaf gizlice tezgah altından Celal'e CD pazarlamaktadır, Celal'in zulasında gözlediğimiz CD miktarının çokluğu Celal'in sadık ve devamlı bir porno tüketicisi olduğuna işaret ederken, başka müşterilerin de varlığına dair toplumsal ipuçları ortaya koymaktadır.

Filmde pornografinin üç öznesini izleriz: Celal, oğlu Mesut ve komşu esnaf. Bu da bize aslında porno izlemenin kasabanın erkekleri arasında artık olağan bir hale dönüştüğü fikrini vermek için yeterli bir sayıdır. Basitçe sanal olanda tatmin arama olarak tanımlanabilecek olan masturbasyon eylemi Griffin için basit sıradan ve masum bir tekil davranış olmaktan daha çok, o işi yapan bireyde meydana getirdiği reel davranışa doğru bir tür “şartlandırma ve teşvik” oluşmasıyla ciddiye alınması gereken bir aktivitedir (1981, s.104). Celal’in pornografi imgesinde yaşayıp durduğu tüketim-daha çok tüketim kısır döngüsüne gönderilen işaret, pornografinin cinsel arzuyu dindirmek yerine bireyi daha çok pornoya koşullamasıyla da yakından ilgilidir. Baudrillard “gerçekliğin ötesine taşın” bir şey olarak nitelediği pornografiyi “modern arzu biçimlerinin erilleşmesinin en güçlü bir şekilde belirginleştiği” bir alan olarak ileri sürerken, önde gelen feminist düşünür MacKinnon için durum çok daha vahimdir; zira pornografi “erkek üstünlüğüne dayalı cinselliği kurumsallaştırma” fonksiyonunu realize etmektedir (aktaran Bristow, s. 145,153). Her halükarda pornografi takıntılı bir psikolojik duruma göndermede bulunmakta, bir fantezi dünyasının yapılanması adına bir lisan ve imaj sunumu oluşturmaktadır. Kam-meyer’in aktardığına göre Weeks “kapitalizmin zamanı ve mekanı kendisinin ‘pornokrasi’ adını verdiği bir

duruma biteviye yönlendirdiğini” ileri sürmektedir. Pornokrasi sıradan bir kapitalist toplumda bireyin talep etmesi halinde istediği her türlü porno içerikli metine ulaşabilmesi imkanı olarak okunabilir. Ve bunun sonucunda pornografi ile ilgili başat slogan da iyice belirginleimektedir: “cinsellik satıyor” (a.e., s.26) Böylece liberal kapitalizmin işlerlik sahibi olduğu her türden toplulukta pornografi yaygınlığı ve bulunurluğuyla artık “her yerdedir” (Juffer, 1998, s.4).

6. VAVIEN CİNSİYETİ (GENDER) ATAERKİL Mİ?

Cinsiyet tartışmaları bundan böyle hiçbir zaman basit olarak kadın ve erkek cinsleri ya da son dönemde anılan başkaca ara-cinsiyetlerin de eklenmesiyle sayılıp dökülerek ele alınacak bir konu olmayacaktır. Cinsiyet artık bireysellikten tamamen sıyrılmış toplumsal bir cinsiyettir ve cinsler arasındaki iktidar, güç ve bilgi paylaşımları bağlamında gittikçe karmaşıklaşan bir yapı sergilemektedir. Yüksel’in sözleriyle “toplumsal cinsiyet (gender) kavramı, insanı dişi ve erkek olarak ayırmayı sağlayan cinsiyet kavramından daha farklı ve kapsamlı olarak, kadın ve erkek arasındaki toplumsal, kültürel, ekonomik, politik ve davranışsal tüm farklılıkları içermektedir” (Yüksel, 2001, s.133). Bu durum *Vavien* filminde tüm yönleriyle ele alınmasa da – bu da çok doğaldır çünkü filmlerde yan temalar ve yan hikayeler geniş yer

tutmazlar – konuya dikkat çekecek düzeyde temas edilmekte, postmoder-niteyle ve küreselleşmeyle birlikte cin-siyetin bireysellikten daha çok toplumsallığa kayan yönü başlıca ka-rakterler aracılığıyla nazara verilmek-tedir.

Kadının olabildiğince enginleşmiş edilgen nesnelik hali merkezi olarak Sevilay'da, kısmen de diğer kadın oyuncularında – pavyon kızı Sibel, bayan milletvekili, komşu Hanife, Mesut'un flörtü komşu kızı ve annesi - kimi zaman açıktan kimi zaman da dolaylı olarak canlandırılmaktadır. Genel olarak kadın cinsinin ezilme durumu Mac Kinnon'un kısa ve öz ifadesinde açıklık kazanmaktadır: "Man fucks woman; subject verb ob-ject"² (aktaran Howe 2008, s.43). Ka-dının toplumsal hayatta eşitsizliğe uğratılarak hem kamusal hem de özel alanda ezilmesi kadın erkek bütün in-sanların farklılık gözetmeksizin içsel-leştirdikleri bir olgu olarak göze çarpı-yor. Sosyal hayatın cinsiyete ait tüm kavram ve olguları içinde yaşanan kültür tarafında bireye sağlandığından, böylelikle cinsiyet belirlen-mesi ve yönlmesi veya cinsel kimlik te toplumlum kültür aracılığıyla bireye sunduğu bir olguya dönüşüyor. Bir et-kekle evlenen bir kadın bu davranı-şıyla toplumsalın evlilik kurumuna yüklediği düzeni kabul etmiş olmakla, kendi hayatının "istikrarı ve tahmine-dilebilirliği" ni netleştirmiş oluyor.

"Bu normalleştici düzen za-man zaman kadının canını yaksa da ona kendine güven ve emniyet duygusu sağlayan" bir ajana dönüşmüş oluyor (Özdalga, 2005, s.10). Cinsiyet tartış-malarının büyük bir kısmına kaynak-lık eden evlilik kurumu ilişkileriyle hegemonya ve ataerkillik kavramları daha da bir öne çıkan olgular halini alıyorlar.

Filmde ataerkil yapının göze batacak derecede öne çıktığı sahne, aniden bastıran yağmurla yarım bırakılmaya mecbur kalınan piknik dönüşünde gözleniyor: yağmur aniden bastırmış, erkekler hemencecik arabaya kurulmuşlar; kadınlar çalışıyorlar, ortalığı toparlıyorlar yağmur altında. Sevilay 'kadın şeysi' diyerek celal'in reddet-tiği hırkayı artık kendi giymek duru-munda kalmış. Sevilay'ın çalışıp arabaya en son binen kişi olacağı o kadar bet bir şekilde belirli bir rol ki Celal cinayet planının en önemli se-kanslarından birisi olarak bu ataerkil aktiviteyi hesaba katmış. Yani Sevilay arabaya en son bincek kişidir, çünkü kadındır, herkes oturacak o bütün iş-leri tastamam bitirdikten sonra ara-baya binecektir. Dolayısıyla da kapı-nın hemen yanına oturmak zorunda kalacaktır ve otomatik kapı açıldı-ğında rahatlıkla uçurumdan aşağıya yuvarlanacaktır. Eğer toplumsal ola-rak Sevilay için belirlenmiş bu çekinik rol bir yasa kesinliğinde yaşanmaya-cak olsa bu plan işlemeyecekti. Bur-

² İngilizce eğitiminde en temel dilbilgisi kuralı olarak öğretilen S+V+O prensibinin MacKinnon'un retorikinde nasıl da vurucu bir söyleme dönüşüğünü gözlemek şartıcı bir deneyim.

dan rahatlıkla şu sonuca ulaşılabilir: toplumsal hayatta tüm boyutlarıyla yaşanan salt gerçeklik halini almış olan ataerkillik değişik açı ve planlardan tekrarlarla Sevilay'ın eşinin eliyle cinayete konu olmasında başat 'öldürücü katil' rolünü oynuyor.

Sevilay'ın hem Celal'den hem de Almanya'da yaşayan babasından gördüğü alçaltıcı davranış ve yaklaşımlar – Anadolu da çok önemli bir ritüel olarak kabul edildiği halde Sevilay'ın babası kızının cenazesine bile gelmiyor; bu durum ataerkilliğin acıtan bir hal almasının başka bir göstergesi - karşısındaki inanılmaz kabullenmeciliği baskın ataerkil olgunun boyutlarına dair ipuçları sunuyor. Yine Sevilay'ın milletvekili kadına karşı - zira o da ataerkil sistemde öteden beri erkeğin sahip olduğunu iktidar alanına girmiş durumda - bir erkek karşındaymışçasına bir eziklik ve itaat duruşu içinde olduğu net bir şekilde gözleniyor. Öte yandan filmdeki az sayıdaki metaforlardan biri olarak kabul edilebilecek, Sevilay'ın Celal'e hediye etmeye çalıştığı sarı hırka da kadının erkeğe hizmet için varoluşunu ve onun ezilmeyle karşık yaranma duygusallığını akla getirirken, Celal'in hırkayı basitçe ve kolayca reddetmesi ataerkilliğin çıkarıcı pragmatizm ve cinsellik merkezli dünyasında naif ve nostaljik duygusallığa yer vermeyişini öne çıkarıyor. Öte yandan hırka – “kadın şeysi” diye nitelenerek reddediliyor – ataerkilliğin temel yasalarından olan “ne kadar kadın değilsen o

kadar erkeksindir” aksiyomuna bir göndermede bulunularak, ve en sonunda itfaiyenin uçurumdan hırkayı çıkarmasıyla hırkayı ve onun reddedilmesinin ardındaki ataerkil mentaliteyi doğrudan bir ölüm metaforu haline getiriyor; hırkanın dişliliği ve ölümü çağrıştıрма derecesi burada adeta bir metonomi ilişkisine evriliyor.

SONUÇ

Habermas “felsefenin bundan böyle hayatın kişisel, hatta kolektif yönüne dair sorulara cevabı varmış gibi davranmayacağını” söylerken, akıllara öyleyse toplu yaşamın kurumsallaşmış formları olarak hükümetlerin, ya da toplulukların insan mutluluğuna ne derece katkıda bulunduğu dair soruları da getirmiş oluyor (2003, s.1). Ortayerde toplumsal ve politik açıdan kritik bir hata var: İnsanın salt bir “homo economicus” olarak algınması ve başkaca niteliklerinin her ne olursa olsun ikincil kategorileştirilmeye mahkum edilmesi; “insanın kompleks doğasında mevcut olan pek çok yönden sadece bir tanesine aşırı vurgu yapma, kamusal politikaların sınırlandırılmasına, diğerkamılığın önünün kesilmesine, ve açık ve aşırı bencilliğin insan davranışının normu haline gelmesi sonucunu doğuruyor” (Monroe, 2002, s.114-115). Böyle bir bilim anlayışını temel dinamiklerinden biri olarak kabul eden postmodernizm elbette bir toplum ya da karakter yarat-

mada yetersiz kalıyor. Zira bu dönemde kadim geleneğin ya da sosyal normların davranışların temellendirilmesindeki ağırlıklı rolü artık yerini görsel kültürle mecaz olarak ifade edilen bizi hiçbir zaman terk ediğ gitmeyen ve bizden parçalar haline gelen imajlara bırakmış durumda (Griffin, 1981, s.108). Stacey'in postmodernitenin insanlıktan çıkarıcı (dehumanizing) taşkınlıklarına bir önerisi var: "aynen demokrasilerde olduğu gibi, olabildiğince sorumlu, etik ve insani bir duruş sergilemeyi öğrenmek durumundayız. Ve bunun için sosyal ve kültürel destek ünitelerinin en iyisini ortaya koyabilmek için kolektif olarak çalışırken, aynı zamanda bireysel esnekliği, cesareti, toleransı da yeşertip geliştirmek gerekmektedir. O zaman kaçınılmaz bozulmaları ve hayal kırıklıklarını, bütün ailelerin ve insanların mutlaka yüzleşmek durumunda kalacakları güçlükleri ve kalp ağrılarını azaltmak ve durdurmak için gerekli araçları ortaya koymak mümkün olacaktır" (1996, s.12).

Sahicilikten imajların egemenliğine, kontrollü bencillikten benmerkezciliğe, birliktelikten birarada yaşanan öznel yalnızlıklara doğru yapılan geçişler, Celal ve çevresindekilerin öyküsü olan *Vavien*'le hem sahici hem de uyarıcı bir tonda canlandırılmış oluyor. Birlikte değil birarada yaşayan Celal ve ailesi, postmoderniteyle özdeşleşmiş olan toplumsal okyanusta bir şekilde varolan adalar halinde ya da bitişik ama yarı geçirgen veya hiçgeçirgen zarlar

ardından birbirlerine bakan bireyler topluluğunu oluşturma, ve bu adalar ve zarlar arasında ancak biyolojik ve organik canlılığın devamını sağlayabilmek adına bağlar ve yollar geliştirebilme absürtlüğünün pırıltılı bir temsili. Geleneğin artık geçmişte kalan kartezyen ahlakiliğinin ifadesi olarak Celal'in ağabeyi Ce-mal'in diliyle ortaya konan söylem oldukça yalın: "dünyada iki türlü insan var: iyiler ve kötüler". Etik ve moral anlamda artık nostaljik bir öge haline gelen bu söylem bir yana, *Vavien* ifade ettiği başkaca organik ve popüler ikilemlerle - zaman-mekan, toplumsal-bireysel, doğa- kültür, kadın -erkek, global-yerel, vd. - yaygın olan kültür, toplum, politika ve hatta felsefe hakkındaki mevcut fikirleri dönüştürmeye yönelik meydan okumaları barındıran tarz ve yaklaşımlar ortaya koyuyor.

Küreselleşmenin yerellekle içiçe girmişliği, transkapitalizmin akla gelebilecek her türden sınırları aşarak emperyal bir yapı ortaya koyması, insanlığın modernite-postmodernite tartışmaları arasında gittikçe çözümsüzleşen ve uzayan u/mutsuzluğu filmin anlam katmanlarında yol aldıkça, popüler kültürün dalgalı ve flu atmosferinden uzaklaşıp daha belirgin bir gerçekliğe dönüşüyor. Kimlik tartışmaları ve kadim cinsiyet eşitsizliği olgusu az sayıdaki oyuncunun çok boyutlu performansı sayesinde hemen her yönüyle hem ulusal hem de küresel bağlamlara temas ederek işlenirken, ilgili bağlamdaki ataerkillik, hipercinsellik

ve pornografi temaları da hak ettikleri ilgi ve ırgalanmayı görüyorlar. Yine insanlığın tarihin ilk günlerinden bu yana ele aldığı ahlakilik ve aile kurumu arasındaki ilişkilere yönelik güçlü referans ve göndermeler film sürecinde kendilerine dozu iyi ayarlanmış oranda yer bulurlarken , görece olarak daha post/modern temalar olan şiddet ve yabancılaşma konuları da hiç ihmale uğramadan *Vavien* kompozisyonunda işleniyorlar.

Salecl postmodernitenin tanım sınırlarının ve bağlaşıklık anlam haritalarının kavrama ufkunda gittikçe genişleyip dağılarak flulaşan bir yapı arz ettiği bugün için, insanlığı “arzunun diyalektikliği”ne daha az kendini kaptırmış görünse de, bu defa da gittikçe artan oranlarda “jouissance”³ baskısı altında acılı bir sürece doğru kaydığını söylüyor (2004, s.87). John Cottingham’ın hayatın anlamını sorguladığı kitabında evrenin varoluşuna ilişkin getirilmek istenen “salt matematiksel” açıklama çabalarıyla ilgili duruşu belki de mavi gezegende yaşayan, yaşamaya çalışan hemen herkesin kulağına küpe olacak nitelikte, matematiksel açıklama iyi güzel, ama “bu fikir bir şekilde dünyadan canlılığı ve güzelliği çaldı ve bizleri ölü ve renksiz bir evrenle, durağan ve mekanik bir enkaz yığınıyla başbaşa bıraktı” (Cottingham, 2003, s.60) (Burt, 2000) İnsan davranışının

altında yatan nedenler hakkındaki okyanus dolusu gerçekler hala keşfedilmeyi bekliyor. Öyle görünüyor ki mutlu ve iyimser gerçeklerin neredeyse tamamına ulaşılmış durumda. İnsan varoluşuna ait gerçeğin, gerçek bilginin bütününe ulaşabilme amacıyla, insanın bizzatihi kendi gerçekleriyle ilgili korkularının derinliklerine ulaşmaya hazır olması gerekiyor. Cevaplarını çok doğal olarak tam olarak veremese de, Vavien tam da bu bağlamdaki soruları sorduğu için ve belki de insanın bu korkutucu karanlık yanına dair kendinden önceki dönemlere ait kabul ve normları, varsayımları sarsarak yeni ve dönüştürücü söylemlere kapı araladığı için, baştan sırtına yüklendiği misyonu ortalamanın çok çok üstünde bir noktada yerine getiriyor.

KAYNAKÇA

Akbulut, Hasan. (2004). *Kasaba: Doğa-Kültür Karşıtlığı*. D.Bayraktar (Ed.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4* (s.267-281) İstanbul: Bağlam.

Bhattacharyya, Gargi. (2002). *Sexuality and Society*. London&N.York: Routledge.

³ Pek çok sözlük bu terimi basitçe *happiness, felicity, bliss* kelimelerinin de karşılığı olarak gösterilen mutluluk kelimesiyle karşılarsa da, ki bu bir hatadır, Lacan bu terimi zevk prensibini tartıştığı bağlamda çok özel bir anlama karşılık olarak ortaya koyuyor. Lacan bireyin tahammül edebileceği bir zevk sınırından bahsederek, kişinin bu limiti aşmak istemesi halinde zevkin acıya dönüşeceğini ileri sürerken, bu sınırı aşma çabalarıyla oluşan şeye ‘acı prensibi’ anlamında jouissance adını veriyor.

- Blackburn, Simon. (1998). *Ruling passions*. Oxford: Clarendon.
- Bristow, Joseph. (1997). *Sexuality*. N.York & London: Routledge.
- Burt, Warren. (2000). *Critical Vices - The Myths of Postmodern Theory*. London: G4B Arts.
- Cottingham, John. (2003). *On the Meaning of Life*. London&N.York: Routledge.
- Denzin, Norman K. (1991). *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema Theory, Culture & Society*. London: Sage.
- Dupre, Louis. (2004). *The Sickness unto Death: Critique of the Modern Age*. C. Guignon (Ed.). *The Existentialists* (p.33-52). Oxford: Rowman&Littlefield.
- Elkind, David. (1995). *School And Family in The Postmodern World*. Phi Delta Kappan Journal, Vol.77, Issue 1, 8-15.
- Evirgen, Dilek. (2006). "Öteki" Değişti Ama Kaderini Değiştiremedi. D. Bayraktar (Ed.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5* (s.313-322). İstanbul: Bağlam.
- Gedik, Ömür. (2009). *40 Yaş Erkeğin dönüm noktasıdır*. Hürriyet Gazetesi, 18.12.2009.
- Griffin, Susan. (1981). *Pornography and Silence*. New York: Harper&Row.
- Gubrium, Jaber F. & Holstein, James A. (1994). *Grounding the Postmodern Self*. *The Sociological Quarterly*, Vol.35, No. 4, 685-703.
- Habermas, Jürgen. (2003). *The Future of Human Nature*. Cambridge: Polity.
- Howe, Adrian. (2008). *Sex, Violence and Crime*. New York: Routledge.
- Juffer, Jane. (1998). *At Home With Pornography: Social Aspects, Women and Erotica, Women-Sexual Behaviour, Women Consumers*. N.York: N.York University.
- Kabadayı, Lale. (2008). *Uyulaşım ve Farklılaşma: Film Türleri ve Paranın Alegorik Sunumu*. D. Bayraktar (Ed.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*(s.93-104). İstanbul: Bağlam.
- Kammeyer, Kenneth C. W. (2008). *A Hypersexual society*. New York: Palgrave.
- Kellner, Douglas. (1995) *Media Culture*. London & N.York: Routledge.
- Özdalga, Elisabeth. (2005). *Contrasting Modernities*. R. Liljeström, Rita & Elisabeth Özdalga (Ed.). *Autonomy And Dependence in The Family* (p.2-15). İstanbul: Swedish Research Institute.

Loewenthal, Del & Snell, Robert. (2003). *Post-modernism for Psychotherapists*. Hove&N.York: Bruner-Routledge.

Liotard, Jean-François. (1984). **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge**. Manchester: Manchester University.

Malpas, Simon. (2005). *The Postmodern*. London&N.York: Routledge.

McIntyre, Lee. (2006). *Dark Ages*. Cambridge: The MIT.

Mottier, Véronique. (2008). *Sexuality*. N.York: Oxford University.

Neuman, M.Gary. (2008). *The Truth about Cheating*. Hoboken: J.Wiley & Sons.

O'Neill, John. (1995). *The Poverty of Postmodernism*. London & N.York: Routledge.

Connell, R.W. (2007). *Masculinities and globalization*. R. Parker & Aggleton, Peter.(Ed.). *Culture, Society and Sexuality* (p.263-274). 2nd. Edition. London & N.York: Routledge.

Pay, Ayşe. (Ed.). (2009). Nuri Bilge Ceylan. İstanbul: Küre.

Perelman, Michael. (2005). *Manufacturing Discontent : The Trap of Individualism in Corporate Society*. London: Pluto.

Monroe, K. Renwick. (2002). *Explaining Altruism*. Stephen G. Post, Underwood, Lynn G., Hurlbut, William B. & Schloss, P.Jeffery. (Ed.). *Altruism & Altruistic Love* (p.106-122). N.York: Oxford University.

Pösteki, Nigar. (2008). *Gündelik Hayatın İçerisinde Metalaşan Aşk, Sinemada Aşk ve Paranın Karşılaşması*. D.Bayraktar (Ed.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* 7(s.59-75). İstanbul: Bağlam.

Rosenstock, Florence & Kutner, Bernard. (1967). *Alienation and Family Crisis*. *The Sociological Quarterly*, Vol.8, No.3, 397-405.

Salecl, Renata. (2004). *On Anxiety*. London&N.York: Routledge.

Sardar, Ziauddin. (1998). *Postmodernism and the Other: The New Imperialism of Western Culture*. London:Pluto.

Stacey, Judith. (1996). *In the Name of the Family: Rethinking Family Values in the Postmodern Age*. Boston: Beacon.

Suner, Asuman, F. (2004). *Masum ve Mahsun: 1990'lar Korku Sineması*. D. Bayraktar (Ed.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* 4 (s.25-265). İstanbul: Bağlam.

Süalp, T.Akbal Zeynep. (2001). *Türkiye’de Sinema ‘Film Noir’ Ya Da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken*. D. Derman (Ed.). Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2 (s.89-96) İstanbul: Bağlam.

Süalp, T.Akbal Zeynep. (2003). *Sokağa Bakan Pencereleriyle Eleştirinin Evi: Eleştiri İktidarı Kime Verir?* D.Bayraktar (Ed.). Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3 (s.11-23) İstanbul: Bağlam.

Süalp, T.Akbal Zeynep. (2009). *Yabani Dışarıklı ve Lümpen “Hiçlik” Kutsamaları*. D. Bayraktar (Ed.). Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8 (s.133-145). İstanbul: Bağlam.

Taylor, Brian. (2006). *Responding to Men in Crisis*. London & N.York: Routledge.

Twining, James E. (1980). *Alienation as a Social Process*. The Sociological Quarterly, Vol. 21, No. 3, 417-428.

Veatch, Henry B. (1962). *Rational Man: A Modern Interpretation of Aristotelian Ethics*. Indiana:Amagi.

Warren, Colman. (2001). *Celebrating The Phallus*. C. Harding (Ed.). *Sexuality-Psychoanalytic Perspectives* (p.121-136). Sussex: Taylor&Francis.

Westbrook, David A. (2004). *City of Gold*. New York: Routledge.

Wormer, Katherine Van & Roberts, Albert R. (2009). *Death by Domestic Violence : Preventing the Murders and Murder-Suicides*. Westport: Greenwood.

Yüksel, N. Aysun. (2001). *Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Kalıpları ve Popüler Bir Örnek Olarak Duruşma Filmindeki İzdüşümleri*. D. Derman (Ed.). Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2 (s.133-145) İstanbul: Bağlam